

7. Земцовский И. И. Фольклор и композитор / И. И. Земцовский. – Л.-М.: Советский композитор, 1978. – 174 с.
8. Пэн Чэн. Ладовая система китайской музыки и её претворение в творчестве композиторов XX века: автореф. дисс. ... канд. искусств.: специальность 17. 00. 02 – Музыкальное искусство / Пэн Чэн. – Нижний Новгород, 2011. – 23 с.
9. Су Ланьшэнь. Беседы с господином Ли Инхаем / Су Ланьшэнь // Фортепианное искусство. – 1999. – № 1. – С. 123-134.
10. Фань Цзуйнь. Ли Инхай – музыкальный педагог / Фань Цзуйнь. – Шанхай: Шанхайская музыка, 2000. – 137 с.
11. Чэнь Сюй. Проблемы гармонии в фортепианных сочинениях Ван Цианчжуна / Чэнь Сюй // Вестник консерватории им. Синхая. – 2004. – № 3. – С. 32-35.

### References

1. Bu Li. Razvitiye fortepiannoi muzyki v Kitae periodov Novoi I Noveishei istorii / Bu Li // Vestnik konservatorii im. Sinhaya. – 2004. – s. 78-87.
2. Bian Men. Fomirovanie i razvitiye fortepiannoi kultury Kitaya / Byan` Men. – Pekin: Izd-vo "Hua Le", 1996. – 181 s.
3. Wang Ying. Pretvorenie natsionalnyh traditsiy v fortepiannoi muzyke kitaiskih kompozitorov XX-XXI vekov: diss. ... kand. iskusstv.: Spetsialnost` 17.00.02 – Muzykalnoe iskusstvo / Van In. – Sankt-Peterburg, 2009. – 210 s.
4. Wang Yuhe. Istoriya sovremennoi kitaiskoi muzyki / Van Yuihe. – Pekin: Izd-vo "Narodnaya muzyka", 1994. – 378 s.
5. Gaidai P. V. Rol` traditsionnoi muzykal`noy kul`tury v razvitii fortepiannogo iskusstva Kitaya / P. V. Gaidai // Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. – 2014. – №3 (88). – S. 61-64.
6. Gakkel` L. Fortepiannaya muzyka XX veka. Ocherki / L. Gakkel`. – L.: Sovetskiy kompozitor, 1976. – 296 s.
7. Zemtsovskiy I. I. Fol`klor i kompozitor / I. I. Zemtsovskiy. – L.-M.: Sovetskiy kompozitor, 1978. – 174 s.
8. Peng Cheng. Ladovaya sistema kitayskoy muzyki i ee pretvorenie v tvorchestve kompozitorov XX veka: avtoref. diss. ... kand. iskusstv.: Spetsialnost` 17. 00. 02 – Muzykal`noe iskusstvo / Pen Chen. – Nizhniy Novgorod, 2011. – 23 s.
9. Su Lianshen. Besedy s gospodinom Li Inhaem / Su Lan`shen` // Fortepiannoe iskusstvo. – 1999. – №1. – S. 123-134.
10. Fan Zuyin. Li Yinghua – muzykal`nyi pedagog / Fan` Tszuin`. – Shanhay: Izd-vo „Shanhayskaya muzyka“, 2000. – 137 s.
11. Chen Xu. Problemy garmonii v fortepiannyh sochineniyah Van Tsianchjuna / Chen` S`uy // Vestnik konservatorii im. Sinhaya. – 2004. – № 3. – S. 32-35.

УДК 792+808.55

**Сорока Иван Иванович**

доцент кафедры режиссури Национальной академии  
керівних кадрів культури і мистецтв

### МИХАЙЛО КАРАСЬОВ ПРО ПІДТЕКСТ К. СТАНІСЛАВСЬКОГО

У статті розкривається суть поняття "ілюстрований підтекст" К. Станіславського за книгою М. Карасьова "Станіславський і сценічна мова". Доведено, що автори (Станіславський і Карасьов) розглядають підтекст виключно як ілюстрований – передачу уявлень і бачень з їх переживаннями. Показано, що автори не вловлюють протиріччя між "ілюстрованим" підтекстом і підтекстом наскрізної дії, підтекстом мети промовляння. "Ілюстрований підтекст" визначено як затекстові бачення з усім комплексом їх відчуттів, тобто початковий, підготовчий процес, а не власне звучання.

*Ключові слова:* ілюстрований підтекст, бачення, сценічна мова, К. Станіславський, М. Карасьов.

**Сорока Иван Иванович**, доцент кафедры режиссуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусства

#### **Михаил Карасев о подтексте К. Станиславского**

В статье раскрывается сущность понятия "иллюстрированный подтекст" К. Станиславского по книге М. Карасева "Станиславский и сценическая речь". Доказано, что авторы (Станиславский и Карасев) рассматривают подтекст исключительно как иллюстрированный – передачу представлений и видений с их переживаниями. Показано, что авторы не улавливают противоречия между "иллюстрированным" подтекстом и подтекстом сквозного действия, подтекстом цели произнесения. "Иллюстрированный подтекст" определен как затекстовые видения со всем комплексом их ощущений, то есть начальный, подготовительный процесс, а не собственное звучание.

*Ключевые слова:* иллюстрированный подтекст, видение, сценическая речь, К. Станиславский, М. Карасев.

**Soroka Ivan**, docent of stage direction cathedra of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts.

#### **Mikhail Karasev about the Stanislavsky's subtext**

The article reveals the essence of the concept of "illustrated subtext" of Stanislavsky on the book "Stanislavsky and stage speech" by M. Karasev. We prove that the authors (Stanislavsky and Karasev) consider subtext solely as illustrated – the transfer of ideas and visions from their experiences. We show that the authors did not catch the contradiction between the "illustrated" subtext and subtext of continuous action, subtext of goal pronunciation. "Illustrated subtext" is defined as out text vision of the whole complex of sensations, is initial, preparatory process, not the actual sound.

*Keywords:* illustrated subtext, vision, stage speech, Stanislavsky, Mikhail Karasev.

У своєму ґрунтовному дослідженні "К. С. Станіславський і сценічна мова" український режисер та театральний педагог Михайло Карасьов показав історію виникнення й формування вчення Станіславського про словесну дію; виклав відкриті ним закони сценічної мови; розкрив новаторський, об'єктивний характер цих законів; визначив основні передумови їх практичного застосування у роботі актора над мовою і в процесі створення вистави. Автором розглянуто історію вчення про словесну дію, її теоретичні і практичні вектори, зокрема: значення і роль мови в мистецтві актора, сценічна мова актора театру переживання, темпоритм та зовнішня техніка сценічної мови, налагодження словесних дій в процесі роботи над роллю. Основною передумовою перетворення тексту ролі на словесну дію автор, слідом за Станіславським, вважає ілюстрований підтекст – саме таку назву має відповідний розділ книги.

У статті маємо мету: довести, що в своїх теоретичних роботах про словесну дію К. Станіславський розглядав підтекст включно як підтекст ілюстрований, а ніякий інший; розкрити сутність ілюстрованого підтексту, запропонованого Станіславським.

Саме у якості "ілюстрованого" трактували підтекст у своїх теоретичних працях послідовники Станіславського: М. Кнебель, частково Г. Крісті, в Україні: Р. Черкашин, М. Карасьов.

У главі про підтекст Карасьов говорить (за Станіславським), що в житті мова завжди дійова, людина говорить тільки тоді, коли відчуває крайню потребу в промовлянні, але зовсім інакше в сценічному мистецтві, коли актор, не відчувши потреби висловлюватися, вже має готові слова і змушений їх виголошувати. Тому з самого початку роботи над роллю створюється небезпека порушення природи мовного процесу. Станіславський намагається з'ясувати, що ж слугує поштовхом, потребою, допомогою для актора в проголошенні чужого, наперед заданого йому авторського тексту. Карасьов стверджує, за класиком, що у роботі над образом "актор оволодіває думками персонажа й тоді з'являється потреба говорити текст" [1, 101]. Отже, потреба донести думки персонажа і змушує виголошувати текст ролі. До сказаного слід уточнити, що головне тут – мета промовляння, не так "що", як "для чого". Втім, автор на цьому не акцентує, а веде до іншого.

При частому повторі вистави, продовжує він думку Станіславського, втрачається потреба у справжньому спілкуванні. За таких умов "усі внутрішні процеси, які породжують потребу в спілкуванні, замінюються трюками, голосовими фіоритурами, спустошеним інтонаційним малюнком, умовними прийомами тощо. Продуктивна словесна дія перетворюється кінець-кінцем на механічне виголошення тексту. Більше того, порушення нормального процесу мови гальмує загальне творче самопочуття актора. Отже, розладнується весь творчий процес, глядач уже не бачить на сцені живої людини" [1, 101]. Автор наголошує, як важливо, за Станіславським, дотримуватись усіх внутрішніх процесів, які породжують потребу в спілкуванні. Вкрай важливим було б тут авторське уточнення, що ж мається на увазі під "внутрішніми процесами" нормального спілкування?

Далі йдеться про те, що запобіганням подібним порушенням нормального процесу мови є додержання правильної лінії творчості. "Ця лінія, – пояснює Станіславський, – створюється за законами органічної природи з елементів душі артиста, оживлених справжнім людським бажанням, прагненням, які керують нашими діями і мовою. Я говорю про лінію підтексту" [1, 101]. Суцільні умоглядні твердження: "правильна лінія творчості", "закони органічної природи", "елементи душі артиста", "лінія підтексту", які нічого не дають для усвідомлення суті означеного терміну. Без авторської розшифровки, що таке "елементи душі артиста", зрозуміти щось годі, окрім єдиного, що справжні людські бажання і прагнення керують нашими діями і мовою. Отож, за Станіславським: нормальний процес мовлення полягає в дотриманні правильної лінії творчості, яка створюється з елементів душі артиста, які, в свою чергу, оживляються справжнім людським бажанням, прагненням, що керують нашими діями і мовою. Що ж складає "лінію підтексту", і про яку "лінію підтексту" йдеться у Станіславського – усвідомити з вищесказаного важко, майже не можливо.

М. Карасьов теж не береться пояснювати, що таке "лінія підтексту", чи сам "підтекст", а тут же наводить усичене, загальновідоме визначення поняття "підтекст" Станіславським, з якого теж годі усвідомити його суть. "Підтекст, пояснював автор системи в останні роки свого життя, це явне (насправді, Карасьов помиляється: у Станіславського початок цитати "це не явне". – І. С.) внутрішньо відчуте "життя людського духу" ролі, яке безперервно тече під словами тексту, весь час виправдовуючи й оживляючи їх. У підтексті заховані численні, різноманітні внутрішні лінії ролі та п'єси, сплетені з магічних та інших "якби", з різних вимислів уяви, із запропонованих обставин, з внутрішніх дій, з об'єктів уваги, з маленьких і великих правд і віри в них, з пристосувань та інших елементів. Підтекст – це те, що примушує нас говорити слова ролі" [1, 101]. З наведеного визначення теж важко зрозуміти його суть.

Не говорячи нічого від себе про суть і розуміння підтексту, Карасьов тут же переходить до його особливостей: "підтекст має дуже неприємну для актора властивість – він нестійкий. Його капризи добре відомі виконавцям. Численні подразники й особливо присутні у залі глядачі відволікають увагу актора, заважають зафіксувати підтекст. Так перед Станіславським виникло завдання – знайти надійні засоби фіксації підтексту" [1, 101]. Для чіткого усвідомлення нами розуміння Станіславським поняття "підтекст" виокремлюємо: підтекст – нестійкий, потребує фіксації. А у засобах фіксації нестійкого підтексту "вирішальну роль відіграють такі елементи внутрішньої техніки мови: уміння уявляти те, про що говориш, точно передавати думки іншим, дійова цілеспрямованість мови" [1, 101].

Нестійкими і такими, що потребують фіксації є в першу чергу самі уявні бачення того, про що говориш. "Текст ролі тому і перетворюється на пусту балаканину, що актор практично відриває слово від уявлень, або бачень. <...> Природа зробила так, що ми в словесному спілкуванні з іншими людьми спочатку бачимо внутрішнім зором те, про що йде мова, а потім уже говоримо про те, що бачимо. Коли ж ми слухаємо інших, то спочатку сприймаємо вухом те, що нам говорять, потім бачимо оком те, що ми почули. Слухати нашою мовою означає бачити те, про що говорять, а говорити – значить створювати зорові образи. Слово для артиста не просто звук, а збудник образів. Через те в словесному спілкуванні на сцені говорять не стільки для вуха, скільки для ока. Практично це означає, – підсумовує Карасьов думку Станіславського, – що вся роль перетворюється актором на безперервну низку бачень, на щось схоже на кінофільм. Окремого зауваження вимагає вжитий Станіславським термін "бачення". В даному разі треба мати на увазі не тільки ті "сліди" дійсності, які зберігаються в пам'яті у вигляді зорових образів, а весь комплекс відчуттів. Наприклад, при словах "морський прибіій" у однієї людини може виникнути зоровий образ морського прибою, другий почується шум прибою, а третя відчує і те, і друге разом. У всіх трьох випадках процес ілюстрації поняття буде нормальним" [1, 102–103].

За авторами (Карасьовим, Станіславським), весь текст ролі перетворюється актором на безперервну низку бачень разом з усім комплексом їх відчуттів, і це складає процес ілюстрації поняття. Підтекстові бачення з усім комплексом їх відчуттів, що складають процес ілюстрації поняття, автори називають "ілюстрованим підтекстом".

Підтекстові бачення з їх комплексом відчуттів і є нестійкими і важко фіксованими, залежать від численних подразників (й особливо присутності у залі глядачів), що відволікають увагу актора, "заважають зафіксувати підтекст", заважають послуговуватися заготовленими баченнями та їх відчуттями безпосередньо при виголошенні тексту ролі, заважають процесу ілюстрації словами цих бачень, понять.

"Станіславський у вченні про словесну дію докладно пояснив умови правильного ілюстрування думок ролі. На питання, що повинен уявляти артист, він відповідає так: "...в кожен момент вашого перебування на підмостках, у кожен момент зовнішнього чи внутрішнього розвитку п'єси і її дії артист повинен бачити або те, що відбувається поза ним, на сцені (тобто зовнішні запропоновані обставини, створені режисером, художником та іншими творцями вистави), або те, що відбувається всередині, в уяві самого артиста, тобто ті бачення, які ілюструють запропоновані обставини життя ролі". Уточнюючи, треба сказати, що необхідно бачити не безпосередні значення слів, а думку, висловлену ними, те, що примушує актора виголошувати думку. Ось чому бачення інакше названо ілюстрованим підтекстом [1, 104].

Залишається тільки незрозумілим, як можна побачити висловлену словами думку, а, особливо, як побачити те, що примушує її виголошувати? Побачити висловлену словами картину, бачення, уявлення – можна. Побачити й відчути безпосередні зорові образи слів і значення їх, якщо це не абстрактні слова, – можна (той же "морський прибіій", наприклад); але як побачити думку, висловлену "морським прибоєм", чи, ще краще, те, що примушує виголошувати фразу "морський прибіій"? Автор не відчуває протиріччя між "ілюстрованим підтекстом" ("баченням і переживанням того, про що говориш"), і точною "передаваністю думки іншим" та "дійовою цілеспрямованістю мови", тобто протиріччя між баченням (ілюстрованим підтекстом) та надзавданням (передаваністю думки іншим) і наскрізною дією (дійовою цілеспрямованістю мови).

Подальший виклад Карасьова тільки підтверджує це протиріччя. "Ілюстрований підтекст надзвичайно посилює впливовість мови. Ця впливовість потрібна акторові для того, щоб змінювати партнера, тому, як би не грала його фантазія, ілюстрований підтекст завжди повинен залишатися в руслі наскрізної дії та зверхзадачі" [1, 104]. Отож, вже не важливо, щоб "сильно грала фантазія" актора, головне вже не "ілюстрований підтекст, що надзвичайно посилює впливовість мови", не ілюстрування підтекстових бачень, а слідування наскрізній дії та надзавданню. Як ми і підтверджували вище: потреба донести думки персонажа змушує говорити текст ролі. Головне – мета промовляння: не так "що", як "для чого". "Що" є саме тим баченням і переживанням – вторинним, яке тільки слугує "для чого", "в ім'я чого", тобто наскрізній дії, надзавданню, яким потрібно слідувати і доносити, як правильно стверджують автори.

"Ілюстрований підтекст потребує конкретності й правдоподібності. Його можна вигадати, нафантазувати, але треба вірити йому. Досвід показує, що часта помилка акторів – це неконкретність, абстрактність ілюстрованого підтексту" [1, 104]. Під конкретністю й правдоподібністю ілюстрованого підтексту Станіславський має на увазі чітке бачення затекстових картин з їх відповідністю особливості характеру, думкам даного персонажа, місцю і часу дії та потребою віри в них. Не конкретність, а абстрактність цих картин та відсутність віри в них спричиняється до порушення органічного акторського процесу словесної дії. Ілюстрований підтекст – вигадується, нафантазовується, створюється, пригадується, тоді як підтекст наскрізної дії існує апіорі, як даність. Його не потрібно створювати, його потрібно виявляти й доносити, він закладений автором.

Суперечлива думка Станіславського наведена Карасьовим: "Для того, щоб на сцені оживити слово, надати йому того або іншого смислу, необхідна одна умова: ясно бачити те, про що хочете сказати" [1, 105]. А може: ясно усвідомлювати те, про що хочете сказати? Хіба "умова ясно бачити те, про що хочете сказати" спрацьовує при наданні слову того або іншого смислу? Слова оживуть при наявності ясного бачення їх прямого смислу. Для надання ж слову того чи іншого смислу в даних баченнях вже не має потреби. Та й просто, якщо вдуматись в сформульовану Станіславським думку: хіба актор

на сцені займається оживленням слів за допомогою бачень? Він займається саме наданням їм того або іншого смислу; і бачення, і "ілюстрований" підтекст не можуть бути важливіші за надання словам наскрізнодієвого смислу, підтексту в нашому розумінні. Саме донесенням до партнера чи глядача смислу словесної наскрізної дії – підтексту займається актор на сцені. Автори (Станіславський і Карасьов) не вловлюють протиріччя між "ілюстрованим" підтекстом і підтекстом наскрізної дії, підтекстом мети промовляння, хоча, в певній мірі, говорять і про один, і про інший; втім, розглядають тільки "ілюстрований підтекст" – передачу уявлень і бачень з їх переживаннями.

І далі на підтвердження: "Ілюстрований підтекст потрібний актору, щоб впливати на партнера. Потрібна гранична активність, тому актор мобілізує всі свої засоби виразності. Треба, щоб партнер побачив таку ж саму картину. Але цілком ймовірно, що на матеріалі своїх життєвих спостережень він відтворить в уяві дещо іншу картину. Як вказував Станіславський, це не повинно бентежити того, хто передає свої бачення. Важливо докладати всі зусилля, щоб партнер побачив так само; важлива сама активність, імпульс для творчої уяви того, хто сприймає" [1, 105]. У такому випадку завдання партнера зводиться до того, щоб якомога точніше відтворити в своїй уяві передану йому картину. Талановитий актор вміло передасть свої бачення партнеру, не менш талановитий партнер відтворить їх у своїй уяві і ... що далі? Що повинен робити той в свою чергу? За даною логікою – передавати вже свої відтворенні бачення?.. Та, найголовніше; для чого партнеру сприймати й відтворювати чужі бачення, коли в нього завжди, як і в його партнера, є своя наскрізна дія і своє надзавдання ролі, які ніколи не можуть зводитися до передачі й відтворення чужих підтекстових уявлень та бачень? За законами драматургії їхні дії, завдання, як правило, – прямо протилежні, адже конфлікт – основа драматургії. Це закон, який сповідував і Станіславський.

Втім, Карасьов продовжує наполягати на думках Станіславського щодо підтексту саме ілюстрованого. "Крім того, що бачення мають бути ідентичними думкам втілюваного персонажа, вони ще потребують яскравості, виразності, гостроти, бо інакше не хвилюватимуть артиста, а холодна творчість не принесе бажаного результату. В процесі роботи митець мислено проглядає знайдений ілюстрований підтекст безліч разів" [1, 106]. Та все це не важливо, бо не веде до суті "бажаного результату" – надзавдання та наскрізної дії ролі.

Далі Карасьов пригадує, що в програмі оперно-драматичної студії, написаної Станіславським у 1938 р., міститься чудовий приклад того, як слід "ілюструвати думку". Для більш точного усвідомлення цього процесу Станіславський хотів скористатися кінозйомкою, підклавши кінокадри під слова монологу Астрова з "Дяді Вані" А. Чехова. Запис зроблено у формі сценарію. Для нас це дуже важливо, бо вказує на технологію процесу "ілюстрування думки" та усвідомлення суті "ілюстрованого підтексту", де "Кіно" – це бачення чи "кінострічка бачень", "Читання" – словесна ілюстрація цих бачень. Саме бачень, а не думок, як стверджує автор.

"Кіно. Рубання лісу. Топиться величезна піч, падають дерева, відлітають птахи, тікають звірі. Розруха. Кам'яний сарай. Будова, робота на торфових болотах.

Читання. "Ти можеш топити піч торфом, а сарай будувати з каменю. Ну, я припускаю, рубай ліси з нужди, але навіщо ж знищувати їх. Російські ліси тріщать від сокири. Гинуть мільярди дерев, спустошуються житла звірів і птахів... І все це тому, що у лінивої людини не вистачає поняття. Щоб нагнутись і підняти з землі топливо".

Кіно. Чудесна розложиста сосна і величезна кухонні піч з палаючим полум'ям.

Читання. "Треба бути без розсудливим варваром, щоб палити в своїй печі ось цю красу, руйнувати те, чого ми не можемо створити".

Кіно. Портрет...

Читання. "Людина обдарована розумом і творчою силою для того, щоб примножувати те, що їй дано, але до цього часу вона нічого не створила, а тільки руйнувала".

Кіно. Пустеля, засуха, осінь, сльота.

Читання. "Лісів вже менше і менше, ріки сохнуть, дичина перевелась, клімат зіпсований, і з кожним днем земля стає біднішою...".

Кіно. Садять дерева. Маленькі ліски. Великі чудові ліси.

Читання. "...А коли я проходжу біля селянських лісів, які я врятував від порубки, або коли я чую, як шумить мій молодий ліс, посаджений моїми руками, я почуваю, що клімат і від мене трохи залежить".

Кіно. Щасливе людство – ліси, канал Волга – Москва, будинки відпочинку...".

Звичайно, К. С. Станіславський вибрав бачення, що його хвилювали" [1, 107], – підсумовує Карасьов. Станіславський "вибрав бачення" виконавцеві ролі Астрова для підкладки їх під текст монологу, аби вони допомогли проілюструвати слова чеховського тексту. Ось наочний приклад "кінострічки бачення" Станіславського для підтекстової ілюстрації бачень персонажа, що допоможуть, за класиком, зробити чужі авторські слова своїми. Підтекстові ілюстрації, що допомагають актору оживити авторський текст, і отримали назву – "ілюстрований підтекст".

Отже, у Станіславського "ілюстрований підтекст" – це затекстові бачення з усім комплексом їх відчуттів, але не результат цих затекстових бачень з їх відчуттями – тобто не сам процес ілюстрації поняття (озвучення). Його ілюстрований підтекст бачиться, відчувається, а не звучить: підготовча стадія, а не процес втілення.

Наступна думка Станіславського, наведена Карасьовим, вказує на правильність нашого розуміння. "Ілюстрований підтекст організовує не лише мову актора, він збуджує активність митця, викликає потребу діяти, а через це впливає й на емоції. Досить людині стати свідком якогось обурливого вчинку, як виникає потреба розповісти про це іншим, щоб вони поділили її почуття" [1, 107]. Іншими словами: бачення з їхніми відчуттями організовують мову, збуджують активність митця, викликають потребу діяти, впливають на емоції – тобто, є початковими. Дані твердження свідчать на користь бачень, відчуттів як підготовки, що передують процесу проголошення. І тут же автор суперечить сам собі: свідок бурхливого вчинку, за їхньою попередньою логікою, мав би розповісти про точну картину побаченого іншим і щоб вони "не поділили його почуття", а детально уявили і сприйняли змальовану картину. Автор підтверджує нашу думку: ми передаємо не картини побаченого, уявленого, а саме свої відчуття і ставлення до них, ними викликані.

У наступному реченні цієї перерваної цитати автор вже підтверджує це: "Тільки-но актор в уяві відтворить картини того, про що має розповісти, як у нього виникає ставлення до них і разом з тим прагнення викликати у інших таке ж ставлення". Та в наступних реченнях знову суперечить собі, говорячи про важливість ілюстрованого підтексту: "При цьому, мобілізуючи фантазію, життєвий досвід, він створює картини яскраві, вражаючі. Щоб ілюстрований підтекст не втрачав своєї впливовості, актор оновлює його на репетиціях і виставах" [1, 107]. "Цей підтекст, ілюструючи пропоновані обставини, мотивує не тільки словесні, а й усі інші дії персонажа, впливає на творчість в цілому" [1, 107]. Підсумувати це можна так: ілюстрований підтекст – бачення з їх відчуттями, являються пропонованими обставинами для персонажа, і ці ілюстровані бачення мотивують усі дії персонажа, з словесними включно.

Далі автор доходить до основного висновку своєї глави. "Завдяки ілюстрованому підтекстові чужі слова ролі стають своїми, потрібними й дорогими. Постійне його оновлення є найбільш надійним засобом запобігання штампу. Нові картини освіжають інтонаційний малюнок ролі, надають йому виразності, гостроти" [1, 108]. Постійне оновлення ілюстрованого підтексту означає постійне оновлення картин бачення. Ці "нові картини" освіжають в свою чергу "інтонаційний малюнок". Ось доказ того, що під "ілюстрованим підтекстом" автори мають на увазі виключно бачення з їх відчуттями, які освіжають інтонаційний малюнок. Ми ж стверджуємо, що підтекст – звучить і тому сам він і є інтонаційним малюнком.

Автор же веде далі за Станіславським: "Ілюстрований підтекст допомагає доброму запам'ятовуванню тексту. Бачення актора ілюструють думки ролі, тому думка – також надійний засіб фіксації підтексту" [1, 108]. Створені, нафантазовані картини текстових бачень дійсно можуть допомогти в пригадуванні і запам'ятовуванні – з цим можна погодитися. Але як бачення можуть ілюструвати думки, не до кінця зрозуміло. Як уявлена, нафантазована чи пригадана уявна картина може проілюструвати завжди абстрактну думку? Суть думки – якраз в її абстрактності. Що я хочу сказати, про що, для чого я хочу сказати – тобто, яка думка за словами, а не яка картина.

Мета промовляння тексту – донесення думки тексту. "Ти можеш топити піч торфом, а сарай будувати з каменю. Ну, я припускаю, рубай ліси з нужди, але навіщо ж знищувати їх. Російські ліси тріщать від сокири. Гинуть мільярди дерев, спустошуються житла звірів і птиць... І все це тому, що у лінивої людини не вистачає поняття. Щоб нагнутись і підняти з землі топливо". – Хіба все це говориться, щоб побачити "Рубання лісу. Топиться величезна піч, падають дерева, відлітають птиці, тікають звірі. Розруха. Кам'яний сарай. Будова, робота на торфових болотах"? Чи все ж таки мета полягає в донесенні думки тексту (підтексту, суті змісту сказаного, надзавдання і наскрізної дії промовленого): Пали – торфом, а сарай будуй з каменя! Рубай з необхідності, але не нищ! Природа гине! Все знищується – лінивою, нерозумною людиною!

Бачення слугують ілюстрації слів, проілюстровані слова можуть загострити думку. А твердження, що бачення можуть ілюструвати думки, нам видається некоректним. Ми ж завжди кажемо: "Що ти хочеш сказати цією думкою? Що ти маєш на думці?", – говорячи про думку, ми завжди маємо на увазі її мету, суть.

Такою, що викликає сумнів, є й наступна думка автора: "Логічність і послідовність думок ролі впорядковує й ілюстрований підтекст: виклад думок супроводжується послідовним рядом картин. Думка й бачення зливаються, і при цьому створюються найбільш сприятливі умови для перетворення механічного виголошення тексту на продуктивну словесну дію. Таке злиття не виключає того, що в окремих моментах ролі акцент може бути зроблений на передачі бачень, а в інших – на викладі абстрактної думки" [1, 108]. Ми вважаємо, що в усіх моментах ролі акценти робляться виключно на донесенні думки, навіть коли це оповідь якогось бачення чи події, це все рівно вже переказ, і переказ в ім'я чогось – тобто, він завжди з певною метою.

"Якщо у процесі спілкування актор відкине дію, тоді ілюстрований підтекст буде схожим на галюцинації й ніколи не набере потрібної виразності. Ілюстрований підтекст тільки тоді активізує актора, коли думка, її ілюстрація й дія взаємопов'язані, злиті, а діяння, прагнення переконати партнера, передати йому свої думки надають особливої виразності самим баченням" [1, 108]. Насправді ж активізує актора взаємопов'язана й злита думка з дією. Діяння, прагнення переконати партнера, передати йому свої думки надають особливої виразності саме підтексту наскрізної дії і мети промовляння, а ніяким не баченням.

У своїх висновках Карасьов в чергове підтверджує розуміння Станіславським підтексту як бачень, уявлень: "Розглядаючи ілюстрований підтекст як уявлення, що виникають на основі відчуттів і

сприйняття, К. С. Станіславський проявив глибоко матеріалістичне розуміння процесів відображення дійсності у свідомості людини" [1, 110]. Перефразуюмо: уявлення, які виникають на основі відчуттів і сприйняття, називаються "ілюстрованим підтекстом".

На завершення викладу Карасьов пригадує: "Визначна радянська артистка, майстер слова М. Блюменталь-Тамаріна розповідала, як вона працювала над текстом ролі: "Серед ночі я прокидаюсь і обов'язково повторюю роль. В кімнаті темно й тихо і тому видніше, що означають слова". Отже, при повній зосередженості уваги артистка відтворювала ілюстрований підтекст ролі" [1, 113], – стверджує Карасьов. Думаємо, що в даному випадку автор помиляється, його збило слово "видніше". Велика актриса мала на увазі якраз протилежне: темнота допомагала їй не відволікатись на поверхові прямі текстові бачення, а зосередитися саме на тому, "що означають слова", на значимості слів, на їх глибинних, прихованих змістах, тим більше що в темноті не має сенсу зосереджувати увагу, вона і так зосереджена. Темнота дозволяє зосередитися, заглибитися в значення слів, в їх змістовне, глибинне звучання, в підтекст – правда, не ілюстрований, а наскрізно-дієвий.

Підсумовуючи вищевикладене, доходимо таких висновків.

Дошукуючись засобів для органічної і правдивої словесної дії заданим, чужим текстом, К. Станіславський зупиняється на прийомі підтекстових бачень, названому ним "ілюстрованим підтекстом". У своїй праці М. Карасьов прямо так і стверджує: ілюстрований підтекст – основна передумова перетворення тесту ролі на словесну дію. Ми ж вважаємо, що основною передумовою перетворення тесту ролі на словесну дію є наскрізно-дієвий підтекст.

Автори розглядають тільки "ілюстрований підтекст" – передачу уявлень і бачень з їх переживаннями – і не вловлюють протиріччя між "ілюстрованим" підтекстом і підтекстом наскрізної дії, підтекстом мети промовляння.

У Станіславського "ілюстрований підтекст" – це затекстові бачення з усім комплексом їх відчуттів, це початковий, підготовчий процес, а не власне звучання. За нашим переконанням, підтекст не є процесом підготовки – він результат цього процесу. Підтекст – не допомога, а дія, вияв мети промовляння.

#### **Література**

1. Карасьов М.М. К.С. Станіславський і сценічна мова / М.М. Карасьов. – К. : Мистецтво, 1965. – 160 с.

#### **References**

1. Karasov M.M. K.S. Stanislavskiy i stsenichna mova / M.M. Karasov. – K. : Mystetstvo, 1965. – 160 s.

УДК 792.082:316.77:615

**Велимчаниця Ольга Володимирівна**  
аспірантка Інституту  
проблем сучасного мистецтва  
Національної академії мистецтв України  
e-mail: olyavel@gmail.com

### **"ТЕАТР ДЛЯ ДІАЛОГУ": НА ПЕРЕТИНІ З АКТИВІЗМОМ І ТЕРАПІЄЮ?**

У статті розглядається театральна практика, що набула поширення під час подій Євромайдану – "Театр для діалогу". Аналіз відбувається через дослідження техніки, яка лежить в основі "Театру для діалогу" – "Театру пригнічених" Августо Боала. Показано, як через активізацію глядача, пошук комунікації, згуртування спільноти, критичне мислення, виявлення механізмів влади тощо "Театр для діалогу" прагне залучити учасників до дії спочатку на сцені, а потім у реальному житті.

*Ключові слова:* "Театр пригнічених", активізм, терапія, активний глядач, комунікація, дисциплінарна влада, дія, глядацька подія, діалог, критичне мислення.

*Велимчаниця Ольга Владимировна, аспирантка Института проблем современного искусства Национальной академии искусств Украины*

#### **"Театр для диалога": на пересечении с активизмом и терапией?**

В статье рассматривается театральная практика, получившая распространение во время событий Евромайдана – "Театр для диалога". Анализ происходит через исследование техники, которая лежит в основе "Театра для диалога" – "Театра угнетенных" Августо Боала. Показано, как через активацию зрителя, сплочение сообщества, критическое мышление, разоблачение механизмов власти и т.д. "Театр для диалога" стремится вовлечь участников в действие сначала на сцене, а потом в реальной жизни.

*Ключевые слова:* "Театр Угнетенных", активизм, терапия, активный зритель, коммуникация, дисциплинарная власть, действие, зрительское событие, диалог, критическое мышление.